



■
PHILIPPE MALGOUYRES

Conservateur du patrimoine
Musée du Louvre, département des Sculptures

La princesse et le sculpteur : Elisa Bonaparte et Lorenzo Bartolini

IL PARAÎT bien présomptueux de consacrer un article à l'une des versions du buste bien connu d'Elisa Bacciocchi par Lorenzo Bartolini. Le nombre même des répliques connues semble avoir condamné toute velléité d'étude de cette image, pourtant construite par Bartolini à partir de riches références visuelles et stylistiques pour créer un portrait conforme aux attentes de sa protectrice et souveraine. La princesse de Piombino, puis grande duchesse de Toscane semble s'y être reconnue, puisque c'est ce buste qu'elle a diffusé et non les autres, pourtant dus aux illustres ciseaux de Chinard et de Canova, ou du plus modeste Comolli. C'est l'occasion, à propos d'une version de ce portrait conservée à Blois¹ dont l'importance n'est pas négligeable, de reprendre la question plus vaste de la genèse et de la fonction de cette image (fig. 1).

Marie-Anne (1777-1820), l'aînée des filles de Charles Bonaparte, connue plus poétiquement sous le nom d'Elisa, se distinguait par son caractère volontaire, auquel n'était sûrement pas étranger sa première éducation reçue à Saint-Cyr. Ayant épousé Félix Baciocchi malgré l'opposition de Napoléon, elle dut attendre longtemps avant de bénéficier des faveurs impériales. Après le couronnement italien de l'empereur en 1805, elle reçut les principautés de Piombino, Lucques et l'ancien duché de Massa Carrara, avant de devenir grande duchesse de Toscane en 1809. Gestionnaire habile peu disposée à la carrière oisive d'une principicule, elle développa l'exploitation et la taille du marbre qui représentait la principale ressource de son petit État. Pour soutenir entrepreneurs et artistes, elle fonda en 1807 la *Banca Elisiana*, instrument de sa politique économique mais aussi de ses ambitions artistiques : fonds de secours pour les professionnels de la marbrerie, manufacture d'État, elle accordait aussi des bourses aux jeunes artistes pour aller à Rome². À la

Fig. 1
Lorenzo Bartolini,
Elisa Baciocchi.
Blois, Musée du
château.

1. Inv. 861.175.1. H 62 x L 37 cm. L'origine du buste conservé à Blois est inconnue mais sa présence est ancienne dans les collections municipales. S'agirait-il d'une pièce laissée à l'hôtel de ville après le court séjour à Blois de l'impératrice Marie-Louise et du gouvernement de la régence durant le siège de Paris en avril 1814 ? (NDLR)

2. Le règlement de cette institution est publié par Paul Marmottan, *Les Arts en Toscane sous Napoléon. La princesse Elisa*, Paris, 1901, p. 230-237.

Fig. 2

Lorenzo Bartolini,
Elisa Baciocchi.
Versailles, Musée du
château.

tête de l'école de sculpture de l'Académie, elle nomma le 30 octobre 1807, sur la recommandation de Vivant Denon, Lorenzo Bartolini, qui prit son poste en 1808, auprès de l'administrateur Hector Sonolet. La diffusion des portraits de l'empereur et de ses parents devint le principal objectif de cette nouvelle industrie; en 1809, Elisa pouvait écrire à son frère: «Sire, j'ai fait exécuter la statue de V. M. par mes meilleurs Artistes de Carrare, et avec elle, les bustes de la Famille dont j'avais les copies»³. Les ateliers de Carrare produisirent cette année là 1200 bustes de Napoléon... Une boutique fut ouverte à Paris, au 9 boulevard des Italiens, où l'on trouvait les différents modèles d'après Chaudet, Canova ou Bartolini; le négociant Alexandre Henraux fut chargé par le gouvernement français de l'importation des marbres de Carrare, les différentes administrations furent vivement encouragées à se porter acquéreurs: un buste colossal comme celui de la Monnaie⁴, inspiré de la tête de la statue du Napoléon en Mars pacificateur de Canova, s'y vendait 2000 francs. La *Banca*, au sommet de son activité au milieu de 1809, ne perdura point, en particulier à cause des difficultés fiscales rencontrées pour les exportations vers la France, et fut supprimée par un décret du 30 décembre 1811. Dès lors, la production revint aux mains des entrepreneurs privés, contrôlés par une «Commissione d'incoraggiamento»⁵.

Si les bustes de Napoléon I^{er} étaient avant tout répandus dans toute l'Europe, dans les mairies, préfectures et bâtiments publics, ceux de ses proches étaient destinés, hors de leur royaumes respectifs, au décor des palais des dignitaires de l'Empire, aux membres de la famille et au cercle des intimes. La résidence américaine de Joseph Bonaparte à Point Breeze possédait un vestibule entièrement consacré aux portraits des napoléonides⁶, un phénomène observable, à la génération suivante, chez le Prince Napoléon en 1867⁷, puis chez l'impératrice Eugénie à Farnborough.

C'est dans ce contexte qu'Elisa commanda à Lorenzo Bartolini, son sculpteur officiel, un nouveau portrait, avec celui de son époux, Félix, et de sa fille Napoléone, payés chacun trente sequins. Le sculpteur reçut une médaille d'argent pour ces trois portraits loués pour leur ressemblance à l'exposition de l'académie lucquoise du 15 août 1809⁸. Ils étaient déjà prêts en février 1809, puisque Froussard annonçait alors l'envoi à Paris de six copies de celui d'Elisa, et quatre de Félix et Napoléone, outre des exemplaires en nombre non précisé (une «petite collection») de bustes familiaux «grandeur demi-nature»⁹. Celui de Félix fut moins reproduit: l'inconsistance de ses traits sans expression semble encore

4. RF 1986. Provient de la Monnaie, où il est actuellement déposé par le département des sculptures du musée du Louvre. Le meilleur exemplaire, de l'atelier de Canova, se trouve à Chatsworth.

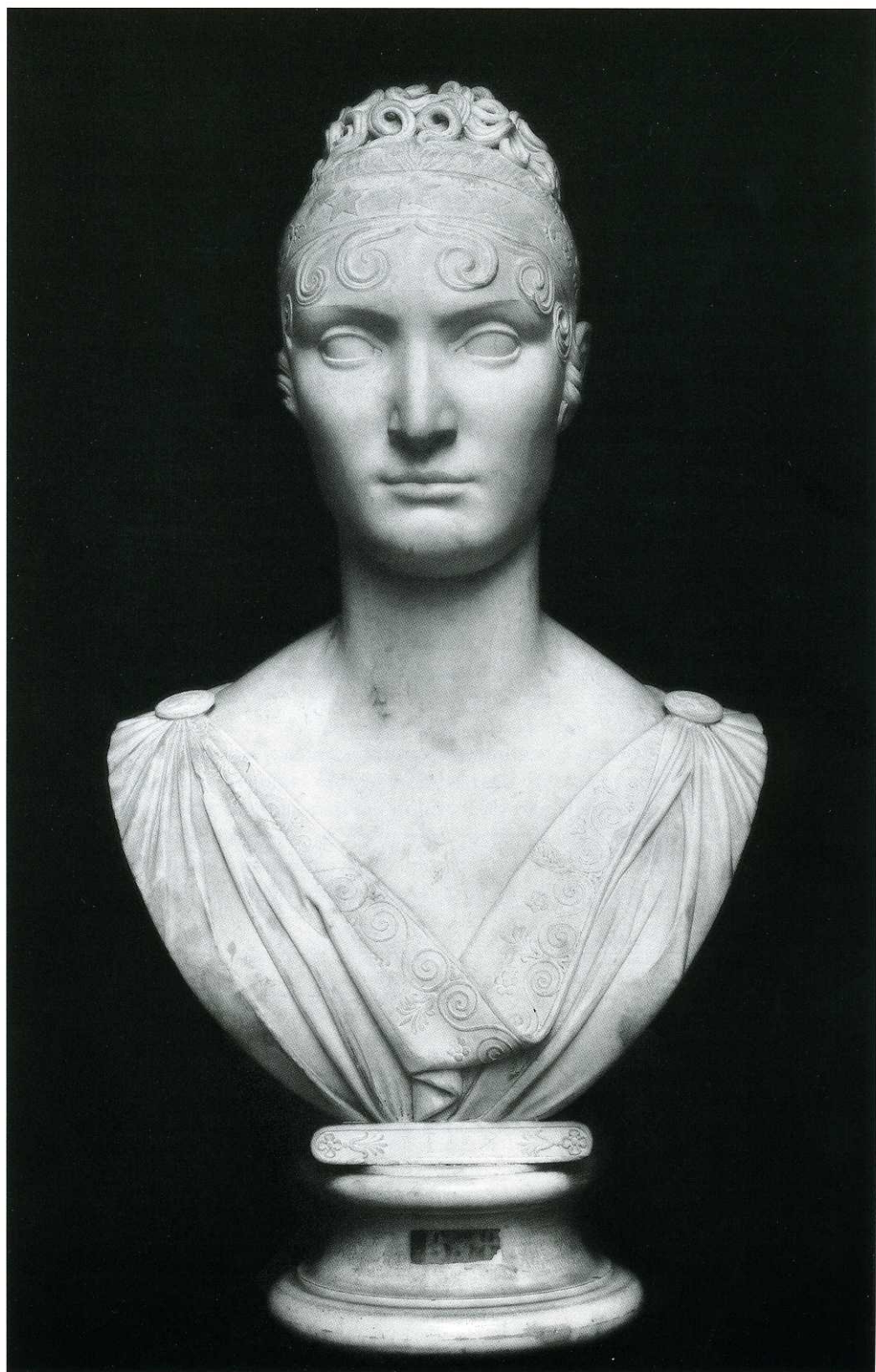
5. Cf. Renato Carozzi, «Artisti e artigiani sotto il segno dell'Impero a Carrara», *Il Principato napoleonico dei Baciocchi (1805-1814). Riforma dello Stato e società. Atti del convegno internazionale (Lucca, 10-12 maggio 1984)*, Lucca, 1986, p. 446-449.

6. Charles Bonaparte, Louis et Jérôme par Bartolini; Charles-Lucien par Raimondo Trentanove; Elisa Bacciocchi et Pauline Borghese par Canova.

7. De Bartolini, la princesse Marie-Pauline, le prince Jérôme Napoléon, le Prince Napoléon, la princesse Mathilde, la princesse Charlotte, la princesse Baciocchi.

8. Giuseppe Campori, *Memorie biografiche degli scultori... nativi di Carrara...*, Modena, 1873, p. 281-282.

9. P. Marmottan, *op. cit.* note 2, p. 282.



accentuée par l'impétuosité absurde des mèches de sa coiffure. Le modèle original présentait une encolure arrondie et avait le même cartel rectangulaire que celui d'Elisa¹⁰. Un buste conservé à Versailles sous le nom de Bartolini¹¹, coupé en hermès, est une dérivation de ce type, mais n'a pas de lien direct avec l'artiste toscan : si l'on en croit l'inventaire (et l'on doit le croire), il revient à Jean-Claude Petit (1819-1903), avec quatre autres portraits de napoléonides, Joseph, d'après Delaistre, Lucien, d'après Marin, Elisa, d'après Canova et Camille d'après Comolli¹². Tous les copies des portraits des Bonaparte ne sont donc pas le résultat de l'activité frénétique de la *Banca Elisiana*.

Paul Marmottan rapporte que 25 exemplaires en furent fait à Carrare sous l'Empire, mais seulement douze à la *Banca Elisiana*, plus dix autres de demi-grandeur¹³. Ceux que nous avons pu examiner sont de qualité variable, où le buste blésois tient une place plus qu'honorable : il fait partie des quelques exemplaires portant la signature de Bartolini¹⁴ qui sont, effectivement, les plus soignés. La cohérence des plans dans le traitement idéalisé du visage qui dégage un réel sentiment de présence, le soin dans l'exécution des détails du costume, le distinguent de nombreux répliques plus sèches et plus métalliques.

Le premier buste livré à la princesse et exposé à Lucques n'est pas identifié aujourd'hui. Quelques autres exemplaires portent une signature : l'un à Versailles¹⁵, signé à gauche sur la tranche de la draperie *Bartolini Fecit*, mais avec cartel arrondi à palmettes (fig. 2). Un autre, provenant des collections de D. J. Ker of Portavo est passé en vente à Londres, signé *Bartolini fecit*¹⁶. Gérard Hubert en signale un dans une collection particulière¹⁷, signé *Bartolini F.* D'autres portent l'indication *Bartonili Direxit* et doivent être comptés comme les précédents parmi les douze de la *Banca Elisiana*. L'inscription semble indiquer un simple contrôle de qualité de la part de Bartolini, au lieu d'une intervention directe, qui n'était probablement que de finition, sur les précédents. L'un est conservé à Munich ; un autre appartenait aux collections du duc de Talleyrand¹⁸, un autre (ou le même ?) se trouvait en 1976 dans le commerce à Los

10. Du type de celui de la Malmaison (inv. 6834), repr. in cat. exp. *De Napoléon Ier à Napoléon III. Souvenirs de la famille impériale conservés par l'impératrice Eugénie dans sa résidence de Farnborough et provenant de sa succession*, Musée National du château de la Malmaison, 1928, n° 14.

11. RF 306, MV 1537 ; Cf. Hubert, 1964, *op. cit.* note 3, II, pl. 189 et Simone Hoog, *Musée national du château de Versailles. Les Sculptures. I. Le Musée*, Paris, 1993, n° 93, p. 46.

12. Tous sont à Versailles, respectivement RF 304 (MV1527) ; RF 305 (MV1528) ; RF 307 (MV1540) ; RF 308 (MV1541) ; ces bustes ne sont pas cités parmi les œuvres de Petit dans Stanislas Lamy, *Dictionnaire des sculpteurs de l'École Française au dix-neuvième siècle*, Paris, 1921, p. 72-77, ce qui s'explique par leur nature.

13. P. Marmottan, *op. cit.* note 2, p. 39.

14. Inscrit à l'arrière : *BARTOLINI/FECIT*.

15. H. totale : 0,67, H. du buste seul : 0,56 ; son piédouche actuel en marbre blanc a été ajouté après 1880. Inv. : MR 2123 (MV 1538), repr. in Hubert, 1964, *op. cit.*, note 3, fig. 184. Cf. Hoog, 1993, *op. cit.*, note 11, n° 1643 p. 351. Il était inventorié en réserve au Louvre vers 1824.

16. H. 58,5, avec un piédouche en marbre qui n'est pas le sien, Londres, Sotheby's, 22 avril 1986, n° 74 ; Zurich, Koller, 2 novembre 1995, n° 4164, sans piédouche.

17. G. Hubert, « Bartolini et la France. Problèmes de sculpture (formation, commandes, style) », *Prato, storia e arte*, n° 51, avril 1978, p. 14.

18. Sa vente, 28 mai 1899, n° 36, puis vente du 5 juin 1905, n° 34.

Angeles, identique au nôtre, avec un piédouche en bleu turquin sur une plinthe en marbre blanc¹⁹.

Pour compléter et mettre à jour la liste donnée par Gérard Hubert²⁰, signalons les bustes suivants, qui ne portent pas de signature : à la Malmaison, un buste déposé par Versailles en 1907 serait celui inventorié à Trianon en 1810²¹; un exemplaire provenant de la vente des collections d'Eugénie à Farnborough, entra à la Malmaison en 1945 et depuis 1984 est déposé au château de Fontainebleau²², avec un piédouche en bleu turquin; Ajaccio, Musée napoléonien de l'Hôtel de Ville²³; Rome, Museo Napoleonico; Cassel, musée (commandé par Jérôme à Carrare); Florence, *Opificio delle Pietre dure*, provenant du Casino Felix²⁴; Prato, Cassa di Risparmi e Depositi di Prato, acquis à Londres comme provenant de la famille Bonaparte²⁵; collections particulières (avec un piédouche en bleu turquin sur une plinthe en marbre blanc, provenant des Tuileries sous le Second Empire²⁶; un à Carate Briaza²⁷); enfin, dans diverses ventes publiques²⁸.

Les deux bustes du Musée Marmottan²⁹ proviennent de la collection du fondateur, comme celui d'Ajaccio : l'un³⁰ est du modèle habituel, avec cartel rectangulaire, mais a perdu son piédouche. Il est d'une exécution incertaine et dure, en particulier pour le visage. Plus intéressant, le second appartient à cette série de dix exemplaires à demi-grandeur³¹ et d'une sculpture minutieuse mais un peu étriquée, ce qui est souvent le cas des exemplaires de cette taille³² (Vallée-aux-loups, Maison de Chateaubriand³³; commerce³⁴).

19. Repr. in *The Connoisseur*, décembre 1976, p. 48.

20. G. Hubert, 1964, *op. cit.* note 3 p. 356, note 1.

21. H. totale: 0.69 (buste: H.: 0.56; L.: 0.36; Pr.: 0.26, piédouche carré en marbre blanc. MV 6914, depuis 1907 à la Malmaison (MM 814). Cf. Hoog, 1993, n° 1644 p. 352 (ce n'est pas la bonne photographie); exposé à Paris en 1968 (*Rome à Paris*, Petit Palais, n° 746). Le cartel a été cassé ou bûché. Le piédouche, très disgracieux, ne saurait être antérieur à 1850.

22. MM 40-47 6833. Il fut acquis chez Fabius en 1945 avec d'autres bustes, qui proviennent des collections de l'impératrice Eugénie à Farnborough Hill, vente du 18 juillet 1927, n° 1308.

23. Hs: 0.68; piédouche en bleu turquin; don Paul Marmottan, 1924; repr. in cat. exp. *Napoléon, les Bonaparte et l'Italie*, Ajaccio, musée Fesch, 2001, n° 51 p. 148.

24. Repr. in *Il Principato napoleonico dei Baciocchi (1805-1814). Riforma dello Stato e società*, cat. exp. Lucca, Museo di Palazzo Mansi, 1984, n° 556 p. 285-287 (Alessandro Tosi).

25. *Paintings and Sculptures, 1770-1830*, Londres, galerie Heim, 1972, n° 45. H.: 0.685 avec piédouche en marbre blanc.

26. H.: 0.72, repr. in cat. exp. Malmaison, 1928, *op. cit.*, note 10, n° 7.

27. Cité in cat. exp. Lucques, 1984, *op. cit.* note 24, p. 286.

28. Paris, vente Cousin, n° 9, 3 avril 1846; puis 22 mai 1857, n° 21; Paris, vente anonyme 6 juin 1903, n° 82; Berlin, Pergamenter, 4-8 mai 1909, n° 693 pl. 26; Londres, Sotheby's, 7 décembre 1989, n° 186, sans piédouche; Paris, Drouot, 31 janvier 1997, n° 282.

29. Cf. G. Hubert, « Sculptures and Bronzes of the First Empire », *Apollo*, juin 1976, p. 465 (« executed in a rather dull technique »).

30. Inv. 754, H.: 0.57.

31. Inv. 942; buste seul: H.: 0.355; avec le piédouche en bleu turquin et la plinthe de marbre blanc, H.: 0.485.

32. L'un se trouvait dans la collection du Prince Napoléon en 1867, n° 61 et portait la date de 1833!

33. Cf. cat. exp. *Il y a cent quatre vingt cinq ans Chateaubriand s'installait à la Vallée-aux-Loups*, Vallée-aux-Loups, Maison de Chateaubriand, 1992, n° 38, p. 56-57.

34. Vente, Paris, Drouot, 25 octobre 1991, n° 52, avec piédouche en bleu turquin, sans plinthe.

Les versions connues sont donc multiples mais d'un nombre somme toute limité, qui correspond aux informations que nous avons sur la production carraraise. Malheureusement, on possède rarement d'indication sur leur localisation entre 1809 et 1814. Certains appartenaient au décor des résidences officielles : c'est probablement le cas de celui qui se trouvait en réserve au Louvre sous la Restauration, envoyé à Versailles avant 1837. Le buste actuellement à la Malmaison serait celui inventorié en 1810 à Trianon. Celui de Florence³⁵ provient de la résidence de Félix dans cette ville, le Palazzo della Crocetta. D'autres étaient destinés à des particuliers : Madame de Genlis en reçut un exemplaire en 1811.

Nous n'en avons pas rencontré d'exemplaire en bronze, si l'on excepte celui coupé en hermès sur une pendule en porphyre, offerte à Marie-Louise pour son mariage en 1810, qui porte la signature de Jacques-Edmé Dumont³⁶.

La princesse est vue strictement de face, une pose assez rare dans les portraits masculins, même en hermès, et tout à fait exceptionnelle pour un buste féminin avec draperie. Le regard blanc, l'extrême simplification des traits jusqu'à l'absence renforcent encore ce sentiment de distance d'un archaïsme délibéré. La comparaison avec Canova est éclairante : la plupart de ses portraits féminins sont de trois-quarts face, alors que les têtes idéales sont de face (le portrait de madame Récamier en Béatrice rentrant dans cette seconde catégorie) ; la frontalité est ainsi clairement associée à l'idée de permanence, d'immanence même, alors que l'évocation d'une personnalité vivante passe par la capture, même fugitive d'un mouvement de la tête ou du visage. Nous avons bien du mal à comprendre l'analyse de Tinti, qui écrivit qu'en dépit de l'affection de la princesse pour le sculpteur, elle n'appréciait pas ce buste, peu séduisant et féminin, et surtout peu impérial car d'un naturalisme excessif (!)³⁷. Cette froide distance, remarquable en soi, est moins surprenante que le manque total de ressemblance avec le modèle ; la princesse n'y ressemble guère aux nombreux autres portraits qu'elle nous a laissés³⁸, comme le soulignait Paul Marmottan : « Bartolini sculpte une Elisa virile [...] il sacrifie à l'un des côtés du caractère moral de cette princesse – très réel, je le reconnais – la partie principale : la ressemblance physique de la femme »³⁹.

Egalement déconnectés de toute réalité, les éléments de son costume sont autant d'attributs symboliques, avec une fonction plus rhétorique qu'ornementale : deux abeilles et trois étoiles lui ceignent le front, tandis que le revers de son vêtement est orné de palmettes alternant avec des

35. Repr. en dernier lieu par Enrico Colle, *I Mobili di Palazzo Pitti. Il secondo periodo lorenese 1800-1846. Il granducato di Toscana*, Firenze, 2000, p. 20.

36. Vente, Paris, Drouot, 14 juin 1995, n° 129 ; un buste identique, signé par l'horloger Leroy à Paris en 1810, en pendant à celui de Félix, vendu à Paris, Drouot, 13 décembre 1995, n° 144.

37. Mario Tinti, *Lorenzo Bartolini*, Rome, 1936, I, p. 180 : « Ad Elisa il ritratto in busto [...] dovette garbare assai scarsamente, non soltanto perché poco muliebremente lusinghevole, ma perché poco « imperiale », vale a dire interpretato con eccessiva naturalezza. »

38. Cf. *Elisa Bonaparte. Ritratti di famiglia*, Rome, Museo Napoleonico, 2004.

39. P. Marmottan, *op. cit.* note 2 p. 42.

Fig. 3

Joseph Chinard,
Elisa Baciocchi.
Cl. P. Vitry.



épis, symboles de prospérité ; cette draperie est retenue par deux fibules, l'une portant l'aigle impériale et l'autre le profil d'un homme lauré dont l'identité ne laisse guère de doute...

Le hiératisme désincarné et l'absence (?) de ressemblance du buste de Bartolini furent pourtant les deux critères qui conduisirent Elisa à en faire son portrait officiel.

Elisa princesse de Piombino

La volonté de diffuser son image sculptée n'impliquait pas de passer une nouvelle commande : Chinard avait fait d'elle un très beau portrait en 1805⁴⁰, peu après l'accession d'Elisa au pouvoir. Comme son époux, elle est représentée en costume de cour, avec un lourd diadème d'orfèvrerie, selon un type de découpe et de présentation largement éprouvé par l'artiste⁴¹. La somptuosité du costume lui confère un aspect légèrement « parvenu » qui ne correspondait pas à l'image dynastique et intemporelle que la princesse souhaite ensuite imposer (fig. 3). Nous passerons sous silence un buste en albâtre publié par Mellini, qui serait un autre portrait précoce d'Elisa par Bartolini : nous ne savons s'il revient au sculpteur mais en tout cas il ne représente pas Elisa⁴². Probablement pour

40. Marlia, coll. Pecci-Blunt, repr. in cat. exp. Lucques, 1984, *op. cit.* note 40, n° 550 p. 279 (Alessandro Tosi).

41. Auparavant pour Joséphine, et de nombreuses fois réutilisé.

42. Gian Lorenzo Mellini, *Canova. Saggi di filologia e di ermeneutica*, Milan, 1999, p. 181-185, repr. p. 301.

les mêmes raisons, le buste conçu en 1809 par Comolli, la même année que celui de Bartolini, ne connut pas de succès. Pourtant, la physiologie de la princesse, bien qu'aimablement idéalisée, s'apparente aux portraits connus : les yeux assez petits, légèrement en amande vers les tempes, le long nez et la large bouche, le visage pointu. Elle porte un diadème à l'antique mais qui peut être un bijou réel. De même, la draperie, simplifiée, semble plutôt le haut d'une robe qu'une abstraction à l'antique comme chez Bartolini. Les bouclettes jaillissent sous le diadème dans un désordre piquant, très loin de la calligraphie solennelle qui semble former une mystérieuse inscription sur le front de la princesse sculptée par Bartolini, absorbée par la sublimité de ses pensées aussi insaisissables que son regard. Le buste de Comolli fut très peu reproduit⁴³, ce qui indique là encore les prédilections d'Elisa.

Elisa Sapho?

Le double bandeau qui ceint la tête semble faire référence à la fameuse antique de la collection Giustiniani, le *Portrait de Sapho*, rendu très populaire par la gravure depuis sa publication en 1631 (fig. 4). La jeune femme porte sur la tête un bonnet maintenu par un double ruban, dit cécryphale, d'où s'échappe des mèches sur son front et deux petites anglaises devant les oreilles. L'élégance un peu précieuse de cette coiffure avait intéressé Canova, qui utilisa le motif dans plusieurs reliefs, *Enseigner aux ignorants* (1795) puis la stèle funéraire de Giovanni Volpato. Elle réapparaît dans la tête idéale offerte à Hamilton en 1816, mais dont le modèle est antérieur à 1810⁴⁴, puis de manière tout à fait explicite dans l'hermès conservé à Turin⁴⁵, inscrit en grec *SAPHO*. Thorvaldsen adopte la même coiffure pour le buste d'Ida Brun, strictement contemporain (il est de 1810)⁴⁶. Comme sur le front d'Elisa, ce double bandeau ceint la tête de la *Vénus Italica* de Canova, commencée en 1804 pour remplacer à Florence la Vénus Médicis ponctionnée par les Français. Qu'il s'agisse d'une dérivation d'un portrait disparu de Sapho attribuée à Silanion, peu importe : c'est, à l'exception des portraits d'impératrices, la seule image d'une femme célèbre de l'Antiquité, quand abondent celles des rhéteurs, philosophes et dramaturges. Bartolini cite sûrement à dessein ce célèbre prototype, en évitant toute référence à une couronne : c'est l'image d'une femme exceptionnelle par ses talents propres et non celle d'une autocrate qui ne doit son pouvoir qu'à sa naissance. Cette forme de portrait officiel à l'antique est d'ailleurs beaucoup plus naturelle aux sculpteurs italiens qu'aux français, qui y furent même réticents⁴⁷.

43. Cf. G. Hubert, 1964, *op. cit.* note 3, p. 357 et fig. 185.

44. Canova. *Ideal Heads*, cat. exp. Oxford, Ashmolean Museum, 1997, n° 1 p. 76-78.

45. Turin, Galleria d'Arte Moderna, Cf. Giuseppe Pavanetto, *L'Opera completa del Canova*, Rome, 1976, n° 334 p. 131-132 [1819-1820].

46. Copenhague, musée Thorvaldsen.

47. Cf. Daniela Gallo, « Pouvoirs de l'antique », *L'Empire des muses. Napoléon, les arts et les lettres*, Paris, 2004, p. 317-329.



Fig. 4

Rome, ^{xviii} siècle,
d'après l'antique.
Portrait de femme,
dit *Sapho*.
Paris, musée du
Louvre.

Le sentiment de présence inaccessible est atteint par le contraste entre le traitement ciselé, sophistiqué, de la chevelure, riche de mouvement et de clair-obscur et celui des traits simplifiés, idéalisés, dont la surface est unie, mate, poudreuse et immobile. Cette opposition est au cœur de la poétique des têtes idéales de Canova, la chevelure étant d'ailleurs l'un des seuls moyens pour les différencier. Canova utilisa ce type de schéma pour certains portraits féminins après 1810, tels ceux de Caroline Murat ou de Juliette Récamier, mais ici c'est Bartolini qui ouvre la voie à ce nouveau type de portrait, qui fut ensuite généralement adopté⁴⁸.

Elisa Polymnie?

Toujours en 1809, dans une fringale apparemment insatiable d'images d'elle-même, Elisa commanda à Canova son portrait sous les traits de la Concorde, dans un parallélisme délibéré avec le colosse conçu par le sculpteur pour le forum de Milan et représentant Napoléon en Mars pacificateur. Elisa dut abandonner ce travestissement en 1810 au profit de Marie-Louise, et se convertit en Polymnie, renouant ainsi avec les vagues suggestions poétiques du portrait de Bartolini. C'est finalement l'allégorie qui l'emporta après la chute de l'Empire et la statue fut définitivement transformée en muse⁴⁹. La tête sculptée, liée à cette commande, réalisée en 1812, n'est plus connue que par diverses répliques et le plâtre de Possagno⁵⁰. Le visage, tourné de trois-quarts, en dépit de la distance souriante introduite par Canova, du regard perdu vers le haut et le traitement très tendre de la chevelure, affiche les traits caractéristiques de la grande duchesse de Toscane: sa structure anguleuse, sans charme, est indiquée, sans insistance mais sans complaisance, comme la largeur de la bouche, le long nez et un caractère d'autorité dénué de grâce. La similitude avec le portrait de Pauline est assez frappante, non seulement par la ressemblance physique, mais aussi par l'orientation symétrique du port de tête, qui semble en faire un pendant.

Elisa Bonaparte

Ici, les traits d'Elisa se sont effacés derrière un masque de grandeur inaccessible. Mais ce masque n'est pas une vague abstraction idéalisée: c'est celui du pouvoir lui-même. Lorsque nous parlions d'absence de ressemblance, nous faisons naturellement référence au modèle et à son image. Mais, dans le cas présent, qui est le modèle, Elisa? ou plutôt Napoléon, dont le buste en hermès d'après Chaudet était reproduit

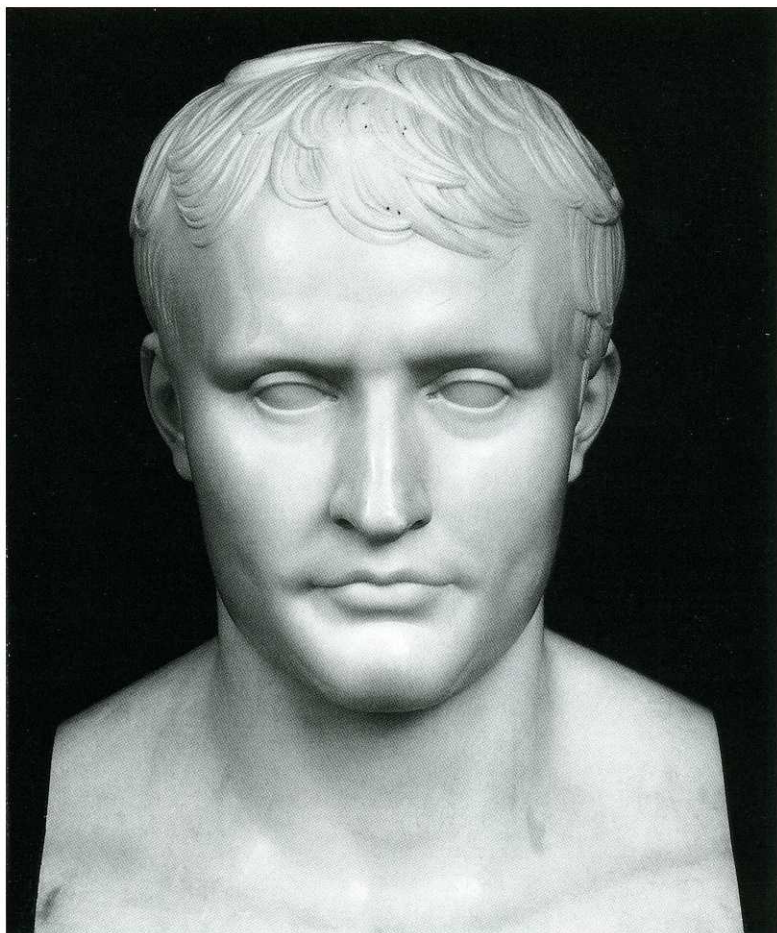
48. Par exemple Chinard pour Caroline Murat.

49. Envoyée en hommage à Caroline pour son mariage avec l'empereur François I^{er} d'Autriche en 1817. Vienne, Hofburg.

50. G. Pavanello, *op. cit.* note 45, n° 267 p. 123-124; Ottorino Stefani, *Antonio Canova. La statuaria*, Milan, 1999, fig. 180 p. 145.

Fig. 5

D'après Antoine-Denis Chaudet,
Napoléon I^{er},
Dépôt du musée du
Louvre au château
de Compiègne.



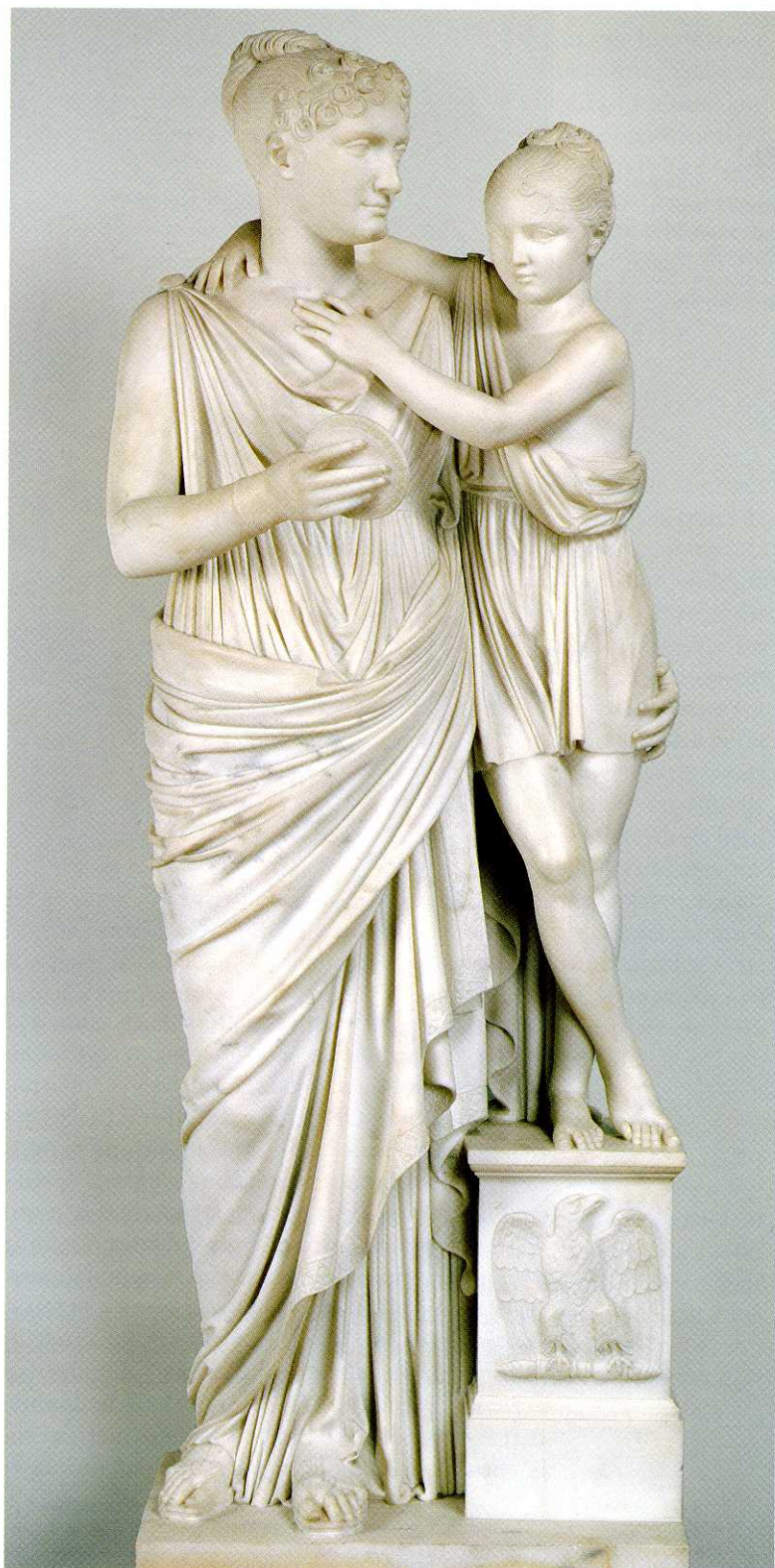
jusqu'à la nausée par les ateliers de Carrare? Cette œuvre puissante, massive, péremptoire, a acquis une valeur iconique par sa répétition presque hypnotique (fig. 5). Insaississable, presque immatérielle et partant, d'une redoutable efficacité, elle est basée sur quelques traits essentiels : la barre des sourcils, créant une ombre profonde autour des yeux sans pupilles, la bouche solidement close, l'épaisse mâchoire carrée. Ce sont les mêmes éléments qui structurent le portrait d'Elisa, au mépris de toute ressemblance et vraisemblance (les autres portraits sculptés et peints montrent combien elle ressemblait peu à son frère). Toute la politique de propagande d'Elisa montre à la fois son orgueil d'être une Bonaparte et son humilité pleine de gratitude devant la personne de l'Empereur, un désir de fusion avec l'image fraternelle va jusqu'au prénom de sa fille, Napoléone. Dans le double portrait sculpté par Bartolini vers 1813⁵¹, on voit la mère mettant sous les yeux de sa fille le portrait de Napoléon, initiant l'enfant à la vénération de l'image

51. G. Hubert, 1964, *op. cit.* note 3, fig. 187.

Fig. 6

Lorenzo Bartolini,
Elisa et Napoléone
Baciocchi.

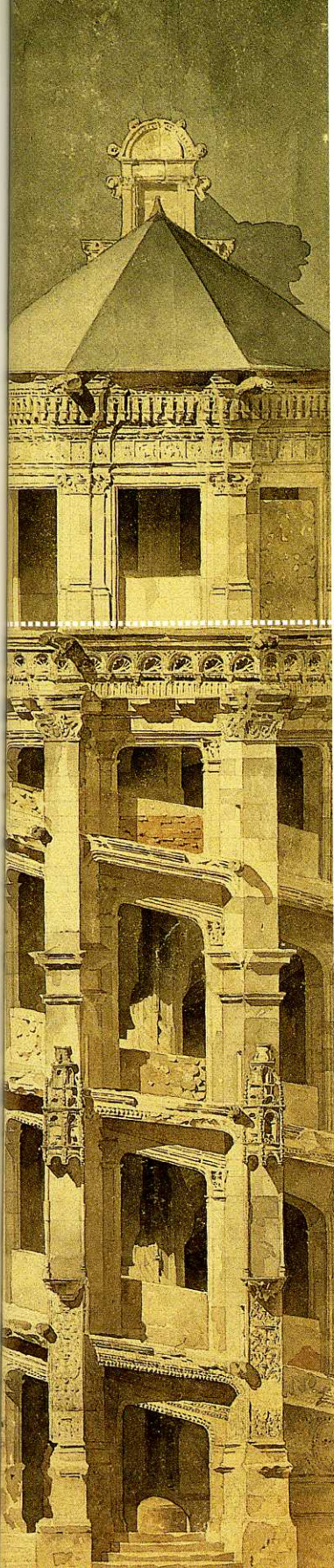
Fontainebleau, musée
national du château.
Cl. RMN/G. Biot.



impériale, telle sainte Anne enseignant la lecture des Écritures à la Vierge (fig. 6). C'est dans le même climat de vénération que la grande duchesse avec sa fille désigne le buste impérial et fraternel dans le tableau de Pietro Benvenuti qui se trouve à Fontainebleau. Comme la mère, l'enfant porte les stigmates impériaux : le bol qu'elle tient dans son portrait en pied par Bartolini, porte lui aussi l'abeille⁵².

Aucun autre portrait ne résume aussi bien les attentes et les aspirations des Bonaparte : le désir de s'ancrer dans l'Histoire sous une forme filtrée par l'Antiquité et l'affirmation d'un nouvel ordre dynastique, qui fut aussi universel qu'éphémère.

52. Rennes, Musée des Beaux-Arts et Cleveland Museum of Art.



N° **35**

Décembre 2004

CAHIERS DU CHÂTEAU

ET DES MUSÉES DE BLOIS



Publiés par la Société
des Amis du château
et des musées de Blois
Avec le soutien de la
DRAC Centre

Siège social

Château de Blois

41000 Blois

Tél. 02 54 78 74 86

Fax 02 54 90 33 30



Un *Saint Jean-Baptiste* d'après Léonard de Vinci

La princesse et le sculpteur:
Elisa Bonaparte
et Lorenzo Bartolini

